

DILMAR S. MIRANDA  
Universidade Federal do Ceará

À amiga Izaíra, mestra de muitos fazeres e ofícios,  
e de muitos saberes sobre a música e a vida,  
a quem muito devo a reflexão sobre o tempo.

## RESUMO

Este artigo tem um cenário e um tempo bem precisos: o Rio de Janeiro, da virada do século XX aos anos 30, quando alguns gêneros da moderna MPB, de origem afro, se fixam, sobretudo o moderno samba urbano, a contragosto das elites republicano-burguesas, que buscam o modo de vida calcado na belle époque européia. Partindo de pensadores que instigam uma rica reflexão sobre a noção de multitemporalidade, fruto dos múltiplos instantes de nossas vidas, o artigo considera como tal noção se inscreve nas culturas musicais de certos povos, a ex. dos afro-negros, cujo tempo musical é marcado por intensa polirritmia. A síncope, traço essencial do samba surgido em fins dos anos 20, espécie de pulsação rítmica residual dessa polirritmia, é um índice sgnico do tempo histórico da cultura musical negra que dele se utiliza para publicizar suas festivas manifestações, como o carnaval, após longo período de interdições.

## PALAVRAS-CHAVE:

Samba, carnaval, tempo e ritmo.

## ABSTRACT:

This article focuses on an important time in Brazilian cultural life, at the turn of the 20th century, when the republican elite wanted to impose the so-called belle époque on Brazilian society. Such a project encountered serious obstacles in view of the strong physical and cultural presence of a segment of the population. It is exactly in that period when the black sectors of the population, direct descendants of African slaves and with a culture which already showed great vitality since the colonial period, were able to impregnate society with traits which would definitely mark important domains of Brazilian culture, especially music. It is precisely this moment of confrontation of opposing aesthetic values that witnesses the emergence of the most important representative genre of our modern, popular urban music, the samba, which was multiple and public expression of resistance, identity, and feasting.

## KEY WORDS:

Samba, carnival, time and rhythm.

A música é a forma do tempo e a dança é o gesto da música.<sup>1</sup>

Há momentos da história em que se adensa um magma criativo que faz irromper um espectro de múltiplas possibilidades inventivas. Assim ocorre no Brasil, ao abrir do século XX, mais precisamente no Rio de Janeiro, então capital do país, quando a nova ordem republicana, deseja criar aqui nos trópicos, uma sociedade radicada, em termos socioeconômicos, na nova ética do trabalho livre, visto como valor supremo da vida, invertendo assim a identidade antes aposta entre trabalho e indignidade. Após séculos de aviltamento da noção de trabalho, por sua sujeição concreta e conceitual, ao labor compulsório da mão de obra escrava, agora ele traduz-se em civilização. Em termos estético-culturais, pretende-se um modo de vida calcado na modernidade européia, mais precisamente na modernidade alvar parisiense, a chamada belle époque. Em todo esse empenho das novas elites, a noção linear do tempo, contida na idéia de evolução/progresso, ocupa posição angular. Mas, a contrapelo desses desígnios, algo era urdido no seio de uma sociedade de cores mescladas, e que irá liberar aquele magma renovador, direcionando nossa arte musical para o avesso do desejado. Em verdade, quando as novas elites buscavam seu intento, na outra margem da sociedade brasileira, encontrava-se a figura do negro sem trabalho, recém-egresso do regime escravo, com a alma tatuada pelo estigma de vagabundo, com sua existência correndo no fio da navalha, entre a norma e o desvio, conforme cantavam, nos anos 10, as duas principais versões do “samba” Pelo Telefone: entre o chefe da polícia e o chefe da folia.

Lutando contra propósitos bem adversos, a cultura afro-popular, pelo seu caráter carnavalizante, gestado ambivalentemente entre o gozo e o sofrimento (o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor), foi então capaz de adensar múltiplas contribuições culturais, que haviam atravessado épocas e mares, fixando vários gêneros musicais de extraordinária pulsação sincopada, com raízes fincadas na ancestralidade de uma cultura polirrítmica, destacando-se o moderno samba urbano, cuja formalização estética de seu tempo musical, traduz o tempo social de sua invenção, como iremos ver.

#### CULTURA, TEMPO E TEMPORALIDADE: A POLIRRITMIA AFRO

Para durarmos, é preciso [...] que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes.<sup>2</sup>

Bachelard, ao criticar a concepção de tempo do conterrâneo francês Henri Bergson, que privilegia a noção de duração (*durée*), espécie de *continuum* uniforme sem lacunas, ao invés da temporalidade descontínua feita de múltiplos instantes, nos apresenta uma instigante reflexão acerca da concepção multitemporal, e, obliquamente, acerca da polirritmia afro, onde a dimensão pulsional investe-se de extrema importância. A partir da idéia central da tese que explicita a necessidade de fundar a reflexão sobre o tempo, na análise da dialética do ser na duração, torna-se inelutável, para Bachelard, a necessidade de basear a complexidade da existência humana numa pluralidade de durações de instantes, pulsados em ritmos distintos.

Na tarefa de seriar os diversos planos de fenômenos temporais, percebemos que esses fenômenos não duravam todos do mesmo modo e que a concepção de um tempo único,[...], só poderia corresponder a uma visão de conjunto que resume de forma muito imperfeita a diversidade temporal dos fenômenos [grifo do autor].<sup>3</sup>

Seria portanto inadequado se pensar num perfeito sincronismo entre o fluir das coisas e a visão abstrata do tempo. O tempo vivido e o tempo pensado não devem ser vistos como mutuamente sincrônicos. Daí sua proposta de “estudar os fenômenos temporais cada qual segundo um ritmo apropriado, um ponto de vista particular”.<sup>4</sup> Bergson é criticado pela sua visão de continuidade temporal plena, cuja duração não tem lugar para lacunas. Para Bachelard, Bergson sempre se movimenta diretamente do ser ao ser, sem a intervenção do nada. Uma duração “precisa ferver de lacunas”.<sup>5</sup> Contraoando-se à *durée* bergsoniana, sem o balanço entre o ser e o nada, impõe-se a necessidade inescapável de basear a complexidade da existência, numa pluralidade de durações consubstanciadas por instantes em ritmos defasados, recuperando assim o equilíbrio daquela passagem temporal entre o ser e o nada.

Bachelard é enfático negando a existência de um tempo único. Apenas por meio de um arbítrio violento, poder-se-ia unificar durações distintas. Deve-se partir do reconhecimento preliminar da multiplicidade e da correlação recíproca dos ritmos e daí considerar vários graus de instantes, várias justaposições temporais de duração, que mantêm diferentes relações entre si. A isocronia só se daria como regularidade contínua, graças ao empenho gigantesco de superposição e disciplinarização de tempos díspares, para obter apenas um só tempo, conforme se fez na história e concepção do tempo do mundo euro-ocidental, por via de consequência, de sua música.

Entre as discontinuidades mais flagrantes da realidade temporal da duração, ressalte-se a intensidade díspar de instantes fortes e fracos. Várias culturas rítmicas, conforme suas formas de perceber o tempo cósmico ou social, buscam precisamente combinar as durações entre o tempo forte, espécie de captura instantânea do tempo fático pleno, e o tempo fraco, espécie de vazio temporal, ou de suspensão do fluxo temporal. “Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência”, ensina-nos Muniz Sodré.<sup>6</sup>

O instante do tempo forte pode igualmente ser visto como afirmação fática do tempo das certezas. No tempo forte, o pé está firme no chão. No tempo fraco, o pé está suspenso, em tempo de espera. O tempo fraco é o tempo das incertezas, daí sua imprevisibilidade e riqueza, por não se saber o que poderá ocorrer: é um tempo de expectativa e de esperança. Musicalmente, o tempo da utopia e ucrônia, enquanto desejo de um tempo outro, emerge na alternância dos tempos fortes e fracos. O ritmo da música, por operar com uma grande flutuação de tempos fortes e fracos, é uma espécie de síntese dos tempos. E o ritmo afro-negro, como veremos, parece testemunhar a integração do humano na temporalidade mítica, expressa nos polirritmos pulsantes de suas músicas.

O continente negro nos oferece um extraordinário campo de estudo da construção comunal da temporalidade, fruto da vivência coletiva de múltiplos tempos, e a reflexão de Bachelard nos ajuda a esclarecer aspectos preciosos da polirritmia típica das culturas musicais afro. A sensibilidade temporal, para a percepção dos múltiplos ritmos da vida, leva os afro-negros a inscrevê-la profundamente em sua cultura musical.

Se o tempo tem espessura, conforme professa Bachelard, o tempo da música afro, mais do que qualquer outra, dá grande visibilidade a esse pensar. Percebida e produzida comunalmente, a multitemporalidade afro se acha contemplada em práticas ritualizadas, em que os tambores, agentes da percussão pulsional do rito e da vida, desempenham papel crucial. Como se sabe, o ritmo organiza o tempo do som, permitindo que a música, através da gestualidade da dança, ganhe visibilidade. No caso da música afro, essa visibilidade gestual está presente nos seus polirritmos, que testemunham aquela captura comunal do tempo. Os diversos movimentos do corpo, exercitados comunalmente para cada evento, ajudam a perceber os contratempos pulsionais musicais. Assim, o corpo torna-se ajustado ao ritmo ou, melhor, aos vários ritmos que marcam seu cotidiano. Os vários episódios da vida, como nascimento, ritos de iniciação, trabalho, luta, casamento,

funerais, acham-se inscritos na música e na dança. Na cultura negra, a íntima vinculação entre música e dança afeta as estruturas formais de uma e de outra. O ritmo, como a dança, não resulta apenas de um aspecto técnico ou estético. Ela é, antes de tudo, uma inscrição mediadora entre o indivíduo e seu grupo, uma inscrição de identidade social ou um rito encantatório.

Confrontando a noção de medida de tempo das músicas africanas e das euro-ocidentais de um modo geral, percebe-se que nestas predomina a noção monorrítmica, fruto da injunção de uma temporalidade objetiva. Ditada pela necessidade de disciplinarizar corpos trabalhadores, imposta pela moderna racionalidade produtivo-capitalista, e controlada pelo tempo do relógio, constituiu-se uma noção de tempo linear progressivo e infinitamente divisível, noção que acabou por penetrar igualmente na música euro-ocidental, tornando-a cada vez mais medida pelo controle isocrônico da duração temporal.<sup>7</sup> As partes tendem a se sincronizar, de forma precisa, com o tempo medido em pulsações regulares, definido, via de regra, por um padrão binário básico, limitadas pelas barras do compasso.

Já a música de procedência africana impugna este tempo linear progressivo. Ela expressa duplo desafio à noção ocidental moderna de progresso: pela sua ciclicidade (retorno recorrente ou projeção de um devir de um tempo outro), negando o tempo linear; e pela temporalidade polirrítmica, negando a isorritmia asséptica de um tempo único, contido no tempo do compasso. O ritmo afro é dotado de uma circularidade mítica que o torna capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, em que todo fim é o retorno cíclico de um novo começo. O ritmo da música negra investe-se assim de uma função mítica, em que o envolvimento comunal se faz pela integração de gestos, danças, canto e música, em práticas ritualísticas.

O tempo das músicas modais,<sup>8</sup> como a música afro, é uma constante alternância entre coincidência e afastamento, por contratempos do pulso. Nelas existe um centro pulsional rítmico que se afirma pela repetição regular e cíclica, em torno do qual se deslocam outras linhas rítmicas (o que alguns etnomusicólogos denominam de *time lines*), pela sobreposição assimétrica dos pulsos: um centro, a um só tempo sincrônico e diacrônico, que se presentifica e que “se ausenta como se estivesse fora do tempo, - um tempo virtual, um tempo outro”.<sup>9</sup> Conforme ainda nos diz o ensaísta e músico José Miguel Wisnick, a construção da polirritmia se expressa “pela superposição de ritmos irregulares girando em torno de um centro virtual, ou ausente, fora do tempo linear (pois é uma montagem de figuras rítmicas múltiplas e desiguais, subordinadas à ordem do pulso e da recorrência)”.<sup>10</sup>

Dessa forma, a textura polirrítmica afro é obtida pela justaposição

de várias figurações rítmicas assimétricas conduzidas por um pulso fortemente definido. Tal textura nunca poderia resultar de um sincronismo irreal das contagens exatas das durações, mas sim pelo instante forte da batida. Trata-se de um recurso prático de executar as mais árduas superposições de ritmos díspares. A batida forte representa a materialização fática do instante de um tempo incapturável no seu fluir. Assim, ela não age como duração, mas como sinal, articulando coincidências, entretecendo os diferentes ritmos em instantes sempre perceptíveis.

#### POLIRRITMIA E SÍNCOPE NEGRA

A síncope, figura de violação métrica, é uma sutil polirritmia in absentia, visto que uma outra linha rítmica se insinua à sombra do padrão métrico regular. Para o autor Robert Jourdain, “em essência, as batidas sincopadas formam uma segunda linha rítmica, que se contrapõe à primeira, um fantasma da verdadeira polirritmia”.<sup>11</sup> Em termos técnicos, a síncope pode ser vista como uma imprevisível transgressão rítmica do tempo de padrão convencional, obtida pela troca de intensidades dos tempos do compasso. Funciona como efeito surpresa, tendo, como resultado, um suingue mais flexível e plástico na integração das unidades melódica, harmônica e rítmica. Ao retardar o tempo forte, intercambiando-o com o tempo fraco, articulando ainda tal procedimento com a alteração dos valores de tempo das notas, transformando o tempo longo em breve e vice-versa, o artista transfigura maliciosamente o acento de um determinado andamento, provocando um outro ritmo, dentro da normalidade e previsibilidade rítmica. A síncope provoca uma alteração no dinamismo pulsante/dançante na estrutura rítmica da música.

A síncope negra, de natureza pulsional (ao contrário da síncope euro-ocidental, de natureza melódica e/ou prosódica), ao romper com a regularidade temporal, provoca, para a escuta eurocêntrica, a sensação de desordem. O Harvard Dictionary of Music assim a define: “sincopation is [...] any deliberate disturbance of the normal pulse of meter”<sup>12</sup> (a síncope é um distúrbio deliberado do pulso normal do metro), revela nitidamente, um ethos rítmico em que a síncope é vista como desordem, ao propor a ruptura da previsibilidade de um tempo linear regular. O uso da síncope, que emerge no instante de suspensão do tempo, para, em seguida, reafirmá-lo no tempo fático forte, seria a síntese de uma espécie de dupla escala de tempo: o instante do tempo presente e um tempo virtual ausente, um tempo outro, evocação mítica ou o desejo de se lançar num tempo diferente do atualmente vivido.

Para um melhor entendimento da figura da síncope, confrontemos dois eventos de sentidos ético e estético totalmente opostos: a festa carnavalesca (ela em si mesma, uma espécie de síncope da existência, na medida em que transgride o ritmo da vida ordinária, conforme pensa o pensador russo Mikhail Bakhtin, em seu livro *A Cultura popular*) e a festa cívica militar.<sup>13</sup>

Decorrente de construções de temporalidades totalmente distintas (a primeira é cíclica e transistórica, a outra é linear e histórica), também o tempo que preside e marca as formas musicais de cada uma dessas cerimônias é distinto e oposto. Segundo Da Matta e Wisnick, a festa militar é um evento institucionalizado profundamente verticalizado, inscrito na temporalidade progressiva e linear do mundo moderno. Nela, tudo é pleno, hierárquico, unívoco, uniforme e contido: tempo e gesto, tudo é previsível. Não tem lugar para o diferente e a surpresa. Assim, na parada, a marcha cívica é literalmente um ato uníssono, em que o corpo individualizado de cada um se anula no gesto coletivo: vestidos uniformemente, todos, sem exceção, marcham com passadas pesadas, sem possibilidade de violações. Na marcha só existe o tempo forte. Todos fazem o mesmo gesto corporal e corporativo. A marcha é comando, é afirmação de um chão certo e nunca de desejo de um tempo outro.

No carnaval, a arte musical afro-popular gestualizada em danças e ritmos, parece sempre buscar sua insubmissão à ordem e à história. Os foliões desfilam, de modo que o samba em marcha expressa um dinamismo não ordenado, uma visão de movimento em que cada participante permite realizar gestos diferenciados de surpresas, para o conjunto a que pertence, como se cada um se apossasse de um tempo outro com seu próprio corpo. Na dança carnavalesca, dançada no espaço público, predomina a síncope como constitutivo de seus movimentos. Daí a grande possibilidade do imprevisível e das inovações rítmicas sincopadas, como interpretações gestuais da transgressão. Se o tempo forte da marcha é ordem, o tempo fraco do samba é contra-ordem, vista como desordem na ótica dominante, conforme se viu, na definição do Harvard Dictionary of Music. A dança sincopada só é possível com aquele balanço que articula a intensidade (alteração dos tempos fortes e fracos) com os valores da nota (retardos ou antecipações das notas).

Para Muniz Sodré, a síncope brasileira teve maior importância no samba, possivelmente devido à maior proximidade do gênero com os terreiros, lugares reservados aos cultos litúrgico-culturais das comunidades afro-brasileiras. Na cultura negra, a imbricação entre música e dança afeta as estruturas formais de uma e de outra. O ritmo como a dança não resulta

apenas de um aspecto técnico ou estético. Ela é ou pode ser, antes de tudo, uma inscrição mediadora entre o indivíduo e seu grupo, uma inscrição de identidade social ou um rito dramático encantatório.

Os terreiros de candomblé de várias regiões do Brasil, a despeito dos nomes diferentes, como *xangô* em Pernambuco, *macumba* no Rio de Janeiro, *tambor de mina* no Maranhão, sempre se constituíram em pólos dinamizadores, não apenas do que Andrade e Alvarenga denominam de danças dramáticas, como o maracatu, chegança, reisado, congada, bumba-meu-boi, mas também de outras danças e cantos profanos. Vale sempre lembrar o papel da casa da Tia Ciata, na região central do Rio, onde se concentrava expressiva população negra, daí a designação de Pequena África, com um sortido repertório de práticas culturais afro-populares, responsável por amalgamar novos gêneros como o samba amaxixado que depois é transfigurado em samba moderno, de síncope mais leve e solta.

No novo continente e na nova cena colonial, os batuques afro tiveram que se modificar, para se adaptarem às festas brancas. No curso de tempo, desaparecem da cultura musical original alguns elementos, incorporam-se outros, pelo imperativo de sua nova condição de vida de escravos numa terra distante e estranha. Durante a segunda metade oitocentista, a partir de danças européias, como a valsa, a polca, a escocesa (a *schottisch*, que depois será aportuguesada para *xote*), a mazurca, configuram-se traços de novos gêneros musicais, com suas características mestiças – lundu, modinha, valsa brasileira, choro, maxixe, samba. Os gêneros começam a se delinear justamente no interior de um cenário de tensão, uma vez que os negros passam a se confrontar com um quadro urbano cada vez mais hostil, na medida em que o país vê sua economia voltada para a nova ordem internacional capitalista, quadro que se agrava logo após o período abolicionista, em que legiões de libertos vivem no limiar da sobrevivência.

Se o quadro era adverso, seria lógico que os negros robustecessem suas próprias formas de sociabilidade e de vida cultural, cujas matrizes mais próximas situavam-se nas práticas religiosas, algumas atravessando séculos de escravidão. Estabeleceu-se assim uma importante cadeia de sentidos: no interior das formas religiosas, adensaram-se formas culturais musicais, no interior destas, adensaram-se culturas rítmico-percussivas. Esses sentidos eram dados pela totalidade da experiência cultural - gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Para se proteger da hostilidade externa, forjam-se novas formas de sociabilidade interiorizada nas festas religiosas/profanas, eventos de cruzamentos do universo lúdico-pagão com o religioso, espaço/tempo de adensamento de práticas carnavaalizadas, que

consubstanciam essas novas formas de sociabilidade, em certos casos, em meios interétnicos, visto que alguns brancos também participavam dessas experiências. Como resistência, o negro mergulha ainda mais na sua cultura, como a música, o candomblé, a capoeira, bem como valorizam um espaço onde sua cultura se expressa quase como um território livre, como as festas no outeiro da Penha, evento religioso de origem portuguesa, ressignificada pela comunidade afro, bem como as festas da mais festeiras das baianas do Rio de Janeiro, a famosa Tia Ciata, cuja casa irá jogar papel decisivo na criação do samba.

#### A SÍNCOPE DO MODERNO SAMBA URBANO: O RITMO DE UM NOVO TEMPO

Ao discorrer sobre o novo samba urbano, ensejando um reassenhorear-se do corpo negro (o samba como dono do corpo), Muniz Sodré nos sugere uma perspectiva ucrônica presente na síncope, pela insinuação do desejo de um tempo outro.

A insistência na síncope, sua natureza iterativa, constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente, o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra.<sup>14</sup>

Como é sabido, a sobrevivência do negro em terras americanas, desde o início, deveu-se a múltiplas estratégias e inúmeras formas sutis de tenaz resistência, ora armada, ora pacífica, mantendo-o permanentemente em estado de negociação. Dentre as formas de resistência cultural pacífica, destaca-se a música. Diversas formas musicais que se fixam a partir das três últimas décadas do séc. XIX até os primeiros decênios do XX, são testemunhos vivos de estratégias de sobrevivência cultural, diante da nova ordem que se instaura no país, assinalando múltiplas táticas de conduta. Aqui, destaca-se, sem dúvida, o samba.

Analisemos o gênero, de perto, partindo do famoso diálogo instigado pelo jornalista Sérgio Cabral, na década de 60, entre Donga (autor presumido de Pelo Telefone, “primeiro samba” gravado) e Ismael Silva (um dos criadores do padrão rítmico do moderno samba urbano, surgido no bairro do Estácio de Sá e autor de Se Você Jurar), provocando reações ressentidas entre os pioneiros do gênero. O diálogo se dá, portanto, entre dois personagens dos tempos heróicos dos começos da profissionalização do artista popular, décadas

depois do início da famosa polêmica em torno do “primeiro samba”, demonstrando inclusive que as incertezas sobre a identificação do gênero ainda persistiam. Instados a se definirem sobre qual seria o verdadeiro samba, os dois compositores travam o seguinte diálogo:

Donga – Ué. Samba é isso, há muito tempo: [Canta “Pelo Telefone”]

Ismael – Isso é maxixe.

Donga – Então o que é samba?.

Ismael [canta] – “Se Você Jurar” .

Donga – Isso não é samba, é marcha .<sup>15</sup>

Este curto diálogo é altamente revelador. Seus termos contêm preciosos elementos para a análise das distinções entre os gêneros em disputa (maxixe/samba), introduzindo um terceiro (marcha), remetendo-nos para seus respectivos ritmos. Vejamos ainda o depoimento de Sinhô, da mesma geração do Donga, que também demonstra ter custado assimilar o golpe desfechado pelo novo gênero criado pelos jovens compositores do Estácio, bairro carioca próximo do centro (o aprofundamento dos sentidos ético e estético do novo samba será feito mais adiante, em tópico específico). Entrevistado pelo *Diário Carioca* (jan/1930), sobre a “evolução do samba”, reage Sinhô: “O samba [...] tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba”.<sup>16</sup>

Donga e Sinhô representam a geração pioneira do samba amaxiado, aglutinada em torno da figura da Tia Ciata, enquanto que Ismael encarna a segunda geração de compositores que irá jogar papel decisivo nos rumos do samba moderno, ao realizar, de forma intencional, segundo ele próprio afirma, uma sutil alteração de sua síncope. À pergunta de Cabral se o pessoal do bairro do Estácio de Sá estava consciente de estar lançando um novo tipo de samba, diz Ismael:

- Quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. (\*) Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumprugurudum.<sup>17</sup>

Os sambas amaxiados eram bons para dançar, mas ruins para caminhar. Depõe ainda Ismael para o jornalista Cabral: a gente precisava de um samba para movimentar os braços para a frente e para trás durante o desfile. A frase do compositor Babau da Mangueira sintetiza, numa fórmula

perfeita, os dois sentidos do novo gênero, um tipo de samba próprio para ser dançado e cantado em cortejo: era samba de sambar.<sup>18</sup>

Era necessário modificar a figuração rítmica básica do samba, desgarrando-o das origens amaxiadas, para melhor adequá-lo à progressão dos desfiles, propiciando um andamento mais leve dos foliões. Até então, a rítmica do velho gênero, procedente sobretudo das rodas de samba da zona rural do recôncavo baiano, se dava por uma síncope a tempo, mais “pesada”, pela afirmação do tempo forte na cabeça do compasso, portanto, por uma sincopação realizada nos limites das barras de cada compasso, com a percussão feita com pandeiro e prato-e-faca. Construído sobre uma estrutura rítmico-melódica bem simples, possibilitava a participação de todos, como o bater das palmas, podendo também ser acompanhado apenas com um cavaquinho ou cavaquinho/violão.

Agora, para empurrar o samba para a frente, com um ritmo mais acelerado, introduziu-se o surdo de marcação (nota 19), cuja pancada fazia prevalecer o tempo forte do ritmo 2/4, em oposição ao movimento mais lento, em meneios, do lundu, ou, em volteios, do samba baiano, mais próximos do maxixe. Introduzindo a batida forte no segundo tempo do compasso, através da pancada do surdo de marcação, tambor de registro mais grave, este procedimento contribuiu para alterar o amaxiado do seu ritmo. A par disso, outros instrumentos médios e agudos de percussão, executavam o contraponto, como o tamborim, que, ao preencher os claros entre os tempos fortes do surdo, ajuda a consolidar o novo padrão rítmico.

Um outro efeito sutil, no pulso, foi gerado pela articulação da nova batida com a nota de antecipação. Como se vê no exemplo abaixo, recuada no final do compasso, esta passa a anunciar no compasso anterior a nota sempre idêntica a ela, que virá do compasso seguinte, roubando seu valor pelo recurso da ligadura, o que, por si só, já quebrava a previsibilidade métrica do andamento da música. A flutuação provocada pelo balanço entre o tempo fraco prolongado pela antecipação e o tempo forte, sublimava uma leve sensação de vazio espacial, exigindo seu preenchimento pelo movimento do corpo que, a um só tempo, dançava e caminhava, cujo ritmo articulava, num só instante, tempo e espaço (cf. exemplo ilustrado do padrão rítmico do samba urbano, no final do artigo).<sup>19</sup>

Em síntese, nesta malha entretecida por tempos de intensidades e durações diferentes, tal experiência estética passa a provocar uma sensação de vazio, de tempo suspenso, atraindo o corpo dançante a ocupá-lo. É a tal síncope do samba moderno. Ou seja, a síncope resultante dessa operação, como nos reafirma Sodré, incita as pessoas a preencherem o tempo vazio

“com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço”.<sup>20</sup> É a insustentável leveza do corpo negro dançante.

Não é difícil fazer a experiência: pela entrega efetiva à síncope do samba moderno, pode-se sentir o apelo da dança através da sensação de leveza corporal. O efeito dinâmogênico, suavizado pelo ritmo do novo samba no corpo dançarino, se elucida com esta citação de Raymond Williams, plenamente aplicável ao samba de sambar:

[...] parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma ‘abstração’ ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo - no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro.<sup>21</sup>

Conforme o sentido da epígrafe que abre nossa reflexão, devido à sua natureza praxeológica, a música permite a formalização do tempo, transformando-o em som, materialidade vibrátil que se movimenta no espaço, através do gesto da dança. E, como acabamos de ver, a força pulsante/dançante da síncope afro, contida no novo samba urbano, expressa a mais perfeita tradução desse sentido.

No início da década de 30, tempo de passagem e coexistência tensa entre o samba amaxiado e o moderno gênero criado pela turma do Estácio, a alteração da figuração rítmica no samba dançado começa a deixar as suas marcas na forma canção, que incia uma carreira de sucesso, graças inclusive ao cenário favorável de nossa incipiente indústria cultural, expressa nas primeiras emissoras de rádio e nas gravações feitas pelo sistema fonográfico. Desde 1902, ano da primeira gravação de uma música popular, o lundu *Isto é Bom*, de Xisto Bahia, utilizava-se o sistema fonomecânico, cujas gravações eram de qualidade bastante inferior ao novo sistema elétrico. Este, beneficiado sobretudo pela invenção do microfone, passou a captar, com maior fidelidade, a sutileza da voz do intérprete e dos instrumentos que o acompanhavam.

Os traços característicos dos dois tipos de samba (o amaxiado e o moderno) podem ser bem identificados na escuta comparativa bem atenta de duas gravações desse período, separadas por apenas três anos, feitas por uma mesma intérprete. A cantora Araci Cortes grava em 1929, a canção *Tu qué tomá meu home*, de Ari Barroso e Olegário Mariano, em que se percebem claramente as “obrigações” rítmicas dos sambas amaxiados. A outra gravação

de Cortes é de 1932, o samba *O que é que?* de Benar e Benjamim S. Araújo (CD Araci Cortes, acervo Funarte da Música Brasileira nº 38, Itaú Cultural/Atração), em que é possível observar claramente os traços que passarão, a partir daí, ser constitutivos do novo gênero: é um samba tipicamente moderno, dentro da estética da geração estaciana, pois se percebe cristalinamente, a pancada forte do surdo no segundo tempo, ressaltada pela leveza da intenção brejeira da cantora que, em vários momentos, “sambiza” a canção, conforme expressão de Roberto Gnattali.

#### O SAMBA EM MARCHA: O SAMBA MALANDRO DA DEIXA FALAR PEDE PASSAGEM

Roberto DaMatta, no livro *Carnavais, Malandros e Heróis*, faz, do par antinômico casa/rua, duas categorias polares centrais, com seus contornos e limiares ambivalentes, cujos limites, a um só tempo, incluem e excluem, espécie de poderosa metáfora do mundo social brasileiro, sobretudo para o estudo de sua ritualização, materializada nas festas de naturezas díspares, como o carnaval, a semana da pátria e a semana santa. A casa costuma expressar ordem e harmonia. Já os lugares da rua são informes. Se a casa é o lugar da sociabilidade controlada, na rua existem situações limítrofes ambivalentes: a rua pode ser o lugar da sociabilidade não normatizada (no limite desregrada), ao mesmo tempo um lugar público controlado pelo poder, com seus interditos, conforme se deu com relação às práticas sacro-profanas afro-populares, em vários momentos da vida nacional, desde o período colonial até a primeira república. Mas a rua é também lugar do movimento e da ação que, sob o domínio popular, torna-se espaço da festa recalcada, permitindo assim a realização de ritos coletivos festivos, portadores de gestos de possibilidades utópicas. “O universo espacial próprio do carnaval são as praças, as avenidas e sobretudo, o ‘centro da cidade’ que no período ritual, deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população[...]”.<sup>22</sup> Importa ressaltar o caráter público que sempre teve a festa afro na vida brasileira. Se, no Brasil Colônia, a festa barroca, em cujos desvãos se infiltravam negros e mestiços, com suas práticas carnavalizantes, era considerada o templo em marcha, na jovem república, o carnaval popular era a festa em marcha.

Quando o baiano Hilário Jovino introduz, no carnaval carioca do final do século XIX, o desfile do rancho Reis de Ouro, quando a tradição sacra ditava sua saída no período natalino, inventa uma tradição profana, com ressonâncias culturais decisivas. Ele entrecruza, num só gesto, a tradição afro dos cucumbis (“dança dramática de origem africana, semelhante aos

congos e maracatus, bailado para comemorar a coroação dos reis negros”),<sup>23</sup> com as procissões barrocas, fazendo adensar, na sua agremiação, vários traços formantes do préstito, traço que se faz presente nos ranchos, cordões e blocos, bem como nas futuras escolas de samba. Destaque-se aí, o sentido dinâmico, por meio do desfile e da dança, de ocupar os lugares públicos, gesto manifesto de publicização da festa popular. Esta, ocupando os lugares da cidade, publiciza seus aspectos lúdico-transgressivos. A festa em marcha, forma ostensiva de ocupação lúdica de um território quotidianamente vedado, expressa, para a população negra, um signo de transgressão.

O lugar mais emblemático da publicização da festa popular foi a Praça Onze, no coração da Pequena África, onde morava Tia Ciata. Durante muito tempo, nas primeiras décadas do século passado, os blocos e ranchos do carnaval afro desfilavam na rua Visconde de Itaúna, e paravam na casa 117, da Tia Ciata, para homenagear a mais festeira das baianas, lugar aglutinador das várias práticas musicais da comunidade afro-popular desse período. Sua arquitetura interior permitia que, em cada compartimento, se praticasse um tipo de música ou de dança. Nos saraus da sala de visitas, tocava-se a polca, a valsa, o choro, o xote e, mais ao fundo, era a vez do samba de partido-alto. O quintal era o lugar da capoeira e dos batuques. Bem nos fundos do quintal, na parte mais recuada deste contínuo de lugares que abrigavam distintas modalidades da cultura afro-popular do início de século carioca, acobertado por um galpão, estava o terreiro do candomblé, onde Ciata oficiava o culto sagrado.<sup>24</sup> A casa da Tia Ciata expressou o lugar de confluência polifônica das várias práticas culturais. Foi o espaço agenciador da carnavalização, lugar de encontro do imaginário profano e religioso: tempo/espaço dos múltiplos atravessamentos de ritmos e ritos, danças, músicas e cantos; tempo/espaço possibilitador do encontro de ricas práticas adensadoras de um novo gênero musical que logo surgirá: o moderno samba urbano. Seus vários compartimentos entreteceram práticas culturais diferenciadas: múltiplos pequenos lugares no grande lugar da festa negra.

Próximo à casa da Tia Ciata, ficava o bairro do Estácio, lugar de invenção de uma nova forma da festa popular: as escolas de samba. A *Deixa Falar*, primeira escola de samba, fundada por volta de 1927/28, cujo nome, em si, já era o próprio signo de insubmissão ativa aos ditames elitistas das classes dominantes desejosas de calar a voz negra, com seu gesto coletivo de cantar, dançar e caminhar, a um só tempo, materializa a idéia de ocupar ludicamente um território costumeiramente interdito à festa negra. O samba batucado/“marchado” da *Deixa Falar* entra em cena para efetivar a sua publicização. Com a síncope mais leve do novo gênero, o corpo do

sambista ganhou mais ginga, emprestando plasticidade e agilidade ao préstito do samba em marcha. Essa nova levada, ao fazer o sambista dançar caminhando, tomando a melhor forma de expressão da gestualidade de uma nova personagem urbana (a figura do malandro), tornou o próprio samba também “malandro”.

O ethos da malandragem do novo samba expõe intenções minadas “por inflexões, intervalos, subentendidos e o corpo oscila e preenche o vazio das síncope [...]”<sup>25</sup> Ambos, o malandro e a síncope, gozam do mesmo estatuto da dissimulação. Aquele, vivendo de expedientes, dissimula, sobretudo, trabalhar. Esta, sendo o desvio de uma previsibilidade, meneio sensual do corpo que finge-que-vai-mas-não-vai, dissimula o tempo e o movimento. A ginga típica quase estereotipada do malandro, prenhe de negaças e meneios tributários das danças afro, gestual presente tanto na festa transgressiva, como no andar prosaico da vida ordinária, expressa-se agora no novo ritmo do samba urbano. O malandro, equilibrando-se no fio da navalha da ordem/desordem, é a persona signica por excelência da carnavalização. Inseto no interstício da norma/desvio, é a própria persona da negociação. Bem diferente do corpo perfilado, ereto e teso da marcha militar, contrapõe-se o corpo flexível e plástico do sambista.

Para a historiadora Cláudia Matos, o tipo popular do malandro não pode ser classificado “nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto mas também não é ladrão, é malandro”. Sua figura no samba e o modelo de discurso que lhe associa, acrescenta a autora, “se constroem sobre esta linha fronteira entre a afirmação e negação, topia e utopia, realidade e fantasia. A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização, da ambigüidade”.<sup>26</sup> A malandragem passa a ser um modo de vida, espécie de estetização popular da existência, construída (e desconstruída) pela poética popular presente em vários sambas da época. Na década de 30, ficou famosa uma disputa entre Wilson Batista e Noel Rosa, iniciada com o tema da malandragem. O elogio da figura do malandro, construído traço a traço, por Wilson Batista, em *Lenço no Pescoço*, provocou seu desmanche simétrico, também traço a traço, por Noel, em *Rapaz Folgado*.<sup>27</sup>

O Estácio e seu entorno (morro de S. Carlos, Catumbi, Cidade Nova) formavam o reduto negro de libertos e descendentes africanos, que irá ostentar com orgulho a figura do malandro, ou seu equivalente, o vadio, termos que designavam, desde a instauração da ordem republicana, o liberto urbano sem trabalho. Se, até a geração da casa da Tia Ciata, o samba se criava anônima e solidariamente, a partir de evocações do mundo rural (a quadra tornada

refrão “Olha a rolinha”, de *Pelo Telefone*, vem do folclore pernambucano), o samba do Estácio tem procedência urbana e autoria definida. Afinal de contas, o samba malandro é produto urbano desta nova realidade que individualiza artistas criadores e criações artísticas. Este é o horizonte que emoldura o novo ethos que irrompe com a profissionalização do artista popular (sentido contido no gesto de Donga, declarando-se autor de obra reconhecidamente coletiva), incitando, de roldão, a preocupação com a autoria. E uma forma malandra de resolvê-la foram as apropriações indébitas.

Apelidos de sambistas do Estácio, como Baiaco e Brancura, realçam personagens pertencentes à “fina flor da malandragem” do bairro, os bambas do Estácio. No mundo do samba, eles foram os primeiros a ostentar com orgulho, a designação de malandros. “A noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 20. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 20 nas criações do pessoal do Estácio”, nos diz Matos.<sup>28</sup>

Observe-se que designações ou termos utilizados para denotar um sentido unívoco de estigma contra os setores populares, são por estes apossados e, muitas vezes, ressignificados, denotando sentidos polissêmicos, via de regra distintos do depreciativo original. Assim o elogio à orgia (que antes denotava desregramento da festa popular) e ao malandro (que designava a vadiagem do negro desempregado), torna-se tema constante das criações musicais populares, alterado como signo positivo ou, no limite, ambíguo e mitigador do sentido estigmatizante original. “Se eu precisar algum dia,/ De ir pro batente/, Não sei o que será,/ Pois vivo na malandragem/, E vida melhor não há”, canta Ismael Silva, na época. Assim, surgem, a um só tempo, a figura do malandro e o samba que ganha cidadania musical, cantando “malandramente” o trabalho, a partir de uma perspectiva intervertida (imagem invertida para Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki):

[...] o exercício sistemático e radical de negação dos valores positivamente elevados pelo trabalho tornou-se o assunto poético predileto de nosso compositor popular, nas décadas de 20 e 30 [Na MPB da época] a história do trabalho é narrada a contrapelo. O operário é a principal personagem à sombra, ofuscado pela ruidosa e alegre consagração da figura do malandro.<sup>29</sup>

Levando em conta o largo tempo de adensamento dos modernos gêneros da MPB, o samba amaxiado e o novo samba urbano, que vai da virada do século XIX às três primeiras décadas do século seguinte, para efeito desta análise, é possível divisar dois momentos distintos: o período

pós-abolicionista até as duas primeiras décadas do novo século (República Velha), e o período que se inicia nos anos 30, com a intensificação da urbanização e o desenvolvimento tecnológico com importantes ressonâncias no processo de profissionalização do artista popular (disco elétrico, microfone, emissoras de rádio). No primeiro período, o espaço tenso e crispado deixado pela abolição constituiu um cenário cultural propício a uma “ética oculta” pela qual o liberto desejava, como expressão máxima de afirmação de sua cidadania, o ócio digno que, para ele, parecia caracterizar a sociedade branca durante séculos de cativo. Esse foi o momento em que as elites da nova ordem republicano-burguesa, ao impor uma nova ética de trabalho, cunham a noção de vadiagem.

Se, antes, havia o choque entre dois mundos bem distintos (ordem senhorial-escravocrata x ordem republicano-burguesa com seus conflitos: trabalho escravo x trabalho livre; tradição x modernização; valores de uso x valores de troca; a belle époque x o mundo afro-popular), a partir dos anos 30, intensificam-se as tensões endogenamente gestadas no interior do próprio “modo de produção de mercadorias”, na feliz expressão do prof. Chico de Oliveira. O novo modo de produção busca agenciar a modernização da sociedade brasileira, que postula novas formas de entretenimento popular, em grande parte, preenchidas precisamente pelos setores antes incisivamente rejeitados, cujos conteúdos estético-culturais passam a ser aceitos pela até então hostil “estética oficial”, obviamente passando por clivagens disciplinarizadoras. A própria síncope do novo samba urbano passa inclusive a se constituir como o novo padrão da nossa cultura musical popular.

Através de sua difusão pela indústria cultural da época como o disco, rádio e mais tarde o cinema falado e outros meios como o teatro de revista, cabarés, bares, cassinos e hotéis, constrói-se o cenário propício para a consolidação do artista popular profissional. Nos anos 30 já

[...] estavam bastante amadurecidas as condições para se plasmar uma vida regular e sistematizada da música popular entre nós: a existência de músicos, compositores e cantores com uma produção estável e em fase de profissionalização: o conjunto fértil de canções, estabelecendo um fluxo sonoro contínuo e cheio de energia, [...]; a diversificação e ampliação do público, potencializando um consumo musical extraordinário, seja através do carnaval, seja pelo desenvolvimento técnico dos meios de reprodução e comunicação, com o grande público.<sup>30</sup>

Mediando esse longo período, a geração da Tia Ciata testemunha as tensões que emprenhavam um momento incerto e crispado da vida nacional,

pelo encontro de duas ordens: escravocrata (rural) x burguesa (urbana). Se a metáfora da famosa frase de Sinhô (“samba é que nem passarinho, quem pega é dono”), para justificar as apropriações do samba alheio, tem claro sabor rural, seu sentido é ostensivamente urbano.<sup>31</sup> Se o gênero amaxiado está mais próximo do mundo rural das rodas de samba baianas, o gesto de Donga, apresentando-se como autor do samba amaxiado *Pelo Telefone*, composto comunalmente pelos freqüentadores das festas da Tia Ciata, é bem urbano. Já a geração do Estácio testemunha a intensificação das tensões da ordem burguesa. Juntas, as duas gerações se completam. Num primeiro momento, a geração de Tia Ciata, graças à excepcionalidade da imunidade que ela e sua casa desfrutam junto ao mundo da norma, faz aflorar uma nova cultura e linguagem musical dos setores afro-populares: o “samba” da primeira geração. Depois, o samba malandro do Estácio negocia sua continuidade, na segunda geração do gênero, já no quadro da normalidade de um samba que ganha cidadania com seu reconhecimento definitivo.

Padrão rítmico do samba urbano,  
enfazando a nota de antecipação  
e a batida do surdo de marcação no segundo tempo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Parte da epígrafe acima - a música como forma do tempo - inspira-se em Santo Agostinho. Por mais bizarro e paradoxal que pareça, nossa reflexão inspira-se neste pensador profundamente voltado à meditação do tempo, sua grande inquietação teológico-filosófica, bem como aos encantos do suave ritmo frásico do canto gregoriano, destituído de qualquer pulsação que induzisse o corpo para a dança profana. Em pequena escala, esta reflexão parte de uma palestra dada no seminário O Samba em Debate, promovido pelo Instituto de Artes da UNICAMP (set/ 2002) e, em grande escala, da tese douramento Tempo da Festa x Tempo do Trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical, defendida em 2001, no Depto de Sociologia da USP.
- <sup>2</sup> BACHELARD, Gaston. *Dialética da Duração*. S. Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 9.
- <sup>3</sup> BACHELARD, op. cit. p. 6.
- <sup>4</sup> Id. *Ibidem*. p.7
- <sup>5</sup> Id. *Ibidem*. p.7
- <sup>6</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979, p. 21
- <sup>7</sup> Não é coincidência histórica o fato de o uso e difusão do compasso no cantus mensurabilis e a invenção do relógio mecânico, importante fator de radical mudança na mentalidade do homem moderno, terem se dado na mesma época, ou seja, o abrir do século XIV. Para aprofundar este tema, cf. duas obras fundamentais: ATTALL, Jacques. *Histórias del Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económico, 1985 e WHITROW, G. J. *O Tempo na História: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. R. Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- <sup>8</sup> Para alguns, o termo modal abrange um vasto arco de práticas musicais das chamadas sociedades pré-modernas, a ex. dos povos africanos, árabes e extremo-orientais, indígenas americanos, além da Grécia antiga e o canto gregoriano. A rigor, existem diferenças entre as “escalas” desse mundo pré-moderno que ultrapassam a moldura do modalismo, se confrontarmos, p.ex., a música ameríndia com os modos antigos usados pelos gregos. É mantido, no entanto, a designação modal para referir-se à música não-tonal, i.é, à música das civilizações fora do mundo euro-ocidental. As músicas modais são basicamente músicas de pulso, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Existindo uma “necessidade da música continuar”, imposta pelo próprio caráter da circularidade do tempo, portanto de cumprir o ciclo de tempo interno da música, essa suspensão pode se manifestar em forma de síncope, que, por sua vez, pode expressar a manifestação de uma aspiração por um tempo outro.
- <sup>9</sup> WISNICK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.61
- <sup>10</sup> WISNICK, op. cit. p. 72
- <sup>11</sup> JOURDAIN, Robert *Música, Cérebro e Êxtase*, Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 175.
- <sup>12</sup> Apud RIVERA, Quintero, *Salsa de la Gran Fuga, la democracia y las músicas mulatas*. Comunicação. Congresso da Associação Latino-americana de Sociologia/USP, 1997, p. 27.
- <sup>13</sup> DaMatta, ao analisar “duas festas ritualísticas” brasileiras, o carnaval e a semana da pátria, e, ao confrontar a marcha militar ou um hino cívico com a síncope, oferece-nos interessantes sugestões para a análise da síncope negra (cf. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*, R. Janeiro: Rocco, 1997 e WISNICK, J. Miguel. “Algumas Questões de Música e Política no Brasil” In: *Cultura Brasileira: Temas e situações* (org. Alfredo

Bosi), S. Paulo: Ed. Ática, 1992, pp. 114-123.

<sup>14</sup> SODRÉ, op. cit. p. 47.

<sup>15</sup> CABRAL, Sérgio As Escolas de Samba. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996, p. 37. A despeito deste depoimento, o próprio Donga, em outra ocasião, reconhece que Pelo Telefone era amaxiado: "Fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga" (In: As Vozes Desassombradas do Museu, apud MATOS, Cláudia. Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982, p. 39.

<sup>16</sup> Apud CABRAL, op. cit. p.36.

<sup>17</sup> CABRAL, id. ibidem p.242. Ismael Silva emite um som onomatopaico, procurando reproduzir o ritmo do novo samba urbano da turma do Estácio.

<sup>18</sup> As duas últimas citações estão em CABRAL, op. cit. p. 242.

<sup>19</sup> Ilustração feita a partir da apostila do curso de Roberto GNATTALI, História, Leitura e Escrita da MPB. 20º Festival de Londrina (2000). O surdo de marcação, segundo vários depoimentos, inclusive o de Heitor dos Prazeres Filho (em entrevista ao autor), cujo pai, o compositor Heitor dos Prazeres, freqüentou a casa da baiana Tia Ciata e participou da fundação da Deixa Falar, foi introduzido no samba, em fins dos anos 20, juntamente com o tamborim, por iniciativa de Alcebádes Barcelos, o compositor Bide, da famosa parceria Bide e Marçal, autores do samba Agora é Cinza.

<sup>20</sup> SODRÉ, op. cit., p. 17.

<sup>21</sup> Apud SODRÉ, id. ibidem, p. 22. Aliás, são bastante antigas as remissões feitas entre os constitutivos estruturantes da música e os elementos estruturantes da fisiologia humana, como poderemos ver na citada obra de WISNICK (1989), em JOURDAIN (1998) e em WILLEMS, Edgar. As Bases Psicológicas da Educação Musical. Bienne (Suíça): Edições Pró-Música, 1970.

<sup>22</sup> DAMATTA, op. cit. p. 56.

<sup>23</sup> ANDRADE, Mário e ALVARENGA, Oneyda Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1989 p. 164.

<sup>24</sup> Era bastante comum a prática de candomblé nos terreiros dos quintais das tias baianas, muitas delas também mães-de-santo. Suas casas constituíam o espaço agenciador da carnavalização, lugar dos encontros de múltiplas práticas a um só tempo, sagradas e profanas, propiciando os múltiplos atravessamentos de ritmos e ritos, músicas e letras, possibilitando por exemplo, ricas práticas adensadoras de um novo gênero musical que logo surgirá - o samba urbano, conforme pode ser testemunhado pelo episódio do Pelo Telefone, que fora composto comunitariamente na casa de Tia Ciata.

<sup>25</sup> WISNICK, 1992, p.118.

<sup>26</sup> MATOS, Cláudia, op. cit. p.54.

<sup>27</sup> Meu chapéu de lado/ Tamanco arrastando/ Lenço no Pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco o desafio/ Eu tenho orgulho/ De ser vadio. (Wilson Batista)  
Deixa de arrastar o teu tamanco/ Pois tamanco nunca foi sandália/ E tira o lenço branco do pescoço/ Compre sapato e gravata/ Jogue fora esta navalha/ Que te atrapalha // Com chapéu de lado deste rata/ Da polícia quero que escapes/ Fazendo um samba-canção/ Eu já te dei papel e lápis/ Arranje um amor e um violão. (Noel Rosa)

<sup>28</sup> MATOS, op. cit., p. 39.

<sup>29</sup> VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI, Matinas. "A Malandragem e Formação da

Música Popular Brasileira" In: História da Civilização Brasileira – o Brasil Republicano, Tomo III (org. Boris Fausto) São Paulo: Difel, 1984, p. 505.

<sup>30</sup> VASCONCELOS e SUZUKI, op.cit. p.503.

<sup>31</sup> Sinhô, com seu auto-atribuído título de "rei do samba", era, segundo seus desafetos, o rei das apropriações indébitas. Contra isso, o revoltado Heitor dos Prazeres reagiu com dois sambas: Olha ele, cuidado e Rei dos meus sambas.